

AUTOR

Johanne Mohs (Bern)

TITEL

Fahrstuhlfahrten und Einstiegsschwierigkeiten. Erschließungstechniken in Georges Perecs »La Vie mode d'emploi«

ERSCHIENEN IN

Textpraxis. Digitales Journal für Philologie # 8 (1.2014) / www.textpraxis.net

URL

<http://www.uni-muenster.de/textpraxis/johanne-mohs-fahrstuhlfahrten-und-einstiegsschwierigkeiten>

NBN

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:6-93349431488>

Die NBN dient der langfristigen Auffindbarkeit des Dokuments.

EMPFOHLENE ZITIERWEISE

Johanne Mohs: »Fahrstuhlfahrten und Einstiegsschwierigkeiten. Erschließungstechniken in Georges Perecs »La Vie mode d'emploi««. In: *Textpraxis* 8 (1.2014). URL: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/johanne-mohs-fahrstuhlfahrten-und-einstiegsschwierigkeiten>, URN: urn:nbn:de:hbz:6-93349431488

IMPRESSUM

Textpraxis. Digitales Journal für Philologie
ISSN 2191-8236

Westfälische Wilhelms-Universität Münster
Graduate School *Practices of Literature*
Germanistisches Institut
Schlossplatz 34
48143 Münster

textpraxis@uni-muenster.de

Redaktion und Herausgabe: Ina Batzke, Seth Berk, Nikolas Buck, Dominic Büker, Katharina Fürholzer, Nina Gawe, Gesche Gerdes, Lena Hoffmann, Ana Ilic, Japhet Johnstone, Christoph Pflaumbaum, Matthias Schaffrick, Janneke Schoene, Martin Stobbe, Kerstin Wilhelms

Alle Inhalte aus *Textpraxis* sind im Sinne von Open Access frei zugänglich und dürfen unter Angabe der Quelle zitiert werden.

Fahrstuhlfahrten und Einstiegsschwierigkeiten

Erschließungstechniken in Georges Perecs »La Vie mode d'emploi«

Mit seinem »roman-immeuble«¹ (»Gebäude-Roman«) *La Vie mode d'emploi* greift Georges Perec ein Organisationsprinzip des realistischen Romans auf. Das Pariser Mietshaus, in dem die Handlung angesiedelt ist, wurde Ende der 1880er Jahre gebaut. Es gehört in die Zeit der großen städtebaulichen Umstrukturierungen durch Haussmann, die aus dem mittelalterlichen Paris eine moderne Großstadt gemacht haben. In den neuen Mehrparteienhäusern festigte sich eine Semantik des Raumes, mit der die Lage der Wohnungen sozial konnotiert und die Etagen mit verschiedenen gesellschaftlichen Schichten gleichgesetzt wurden. Schriftsteller wie Émile Zola und vor ihm Honoré de Balzac machten sich diese Zuschreibung zunutze, um auf der Basis einer »homologie préalable«² (»vorher festgelegte Homologie«) zwischen Text und Haus ihre Erzählstrukturen den architektonischen Strukturen anzunähern.³ Die Wohngebäude dienten ihnen somit als räumliche Erschließungstechnik für die Erzählbarkeit eines neuen urbanen Gesellschaftsgefüges, das sie im Sinne eines repräsentativen Mikrokosmos mit den Häusern auf ihre Romane übertrugen.

Perec scheint sich dieser Ambition des realistischen Romans, mithilfe der Struktur des Hauses die gesellschaftlichen und moralischen Verhältnisse der Gegenwart abbilden zu wollen, auf den ersten Blick anzuschließen. Allerdings pflanzt er seinem Gebäude auch ein räumliches Erschließungsmedium ein, das die semantische Ordnung des Hauses zersetzt hat – und zwar einen Fahrstuhl. In der Geschichte der Urbanisierung war der Fahrstuhl nicht nur eine der Voraussetzungen dafür, dass sich Städte in die Höhe ausdehnen konnten; er führte auch zu einer sozialen Umkodierung der Wohnverhältnisse. Es entwickelte sich ein neues »Vertikalbewusstsein«; die oberen Etagen wurden durch die

1 | Cécile de Bary: »Contre une littérature réaliste?«. In: David Bellos, Marcel Bénabou u. Bernard Magné (Hg.): *Georges Perec et le renouveau des contraintes*. Paris 2002, S. 69–85, hier S. 72.

2 | Philippe Hamon, zitiert bei Ye Young Chung: »L'immeuble, la case vide, le roman«. In: *Littérature* 139 (2005), S. 62. Siehe auch Bertrand Bourgeois u. Élise Lepage: »Introduction: La maison et le livre«. In: *Voix plurielles* 5.1 (2008), S. 1ff.

3 | In seinem Roman *Le Père Goriot* (1835) ordnet Balzac den Etagen der Pension Vauquer – dem Haupthandlungsort des Romans – mit zunehmender Höhe an Ansehen verlierende gesellschaftliche Schichten zu. Émile Zola arbeitet in vielen seiner Romane, zum Beispiel in *Pot-Bouille* (1882), mit ähnlichen, entsprechend der historischen Veränderungen erweiterten Zuschreibungen. Vgl. hierzu Élise Hugueny-Léger: »Littérature et architecture: construction, mémoire et imaginaires«. In: *Études littéraires* 42.1 (2011), S. 7–10, hier S. 8f. oder Andreas Bernard: *Die Geschichte des Fahrstuhls. Über einen beweglichen Ort der Moderne*. Frankfurt/M. 2006, S. 69f.

bessere Erreichbarkeit deutlich aufgewertet und Wohnkonzepte wie etwa das Penthouse konnten entstehen.⁴ Die Auflösung der sozialen Hierarchie in der Stockwerkestruktur hat aber auch zu einer zunehmenden Unübersichtlichkeit, Egalisierung und Anonymität des Zusammenlebens in Großstädten beigetragen. In Romanen des 20. Jahrhunderts spiegelt der Fahrstuhl diese Zusammenhanglosigkeit oft wider und hat »als zentrales narratives Scharnier«⁵ gleichzeitig die Funktion, sie in den Griff zu bekommen. Denn der »dramaturgische Einsatz des Fahrstuhls«, so Andreas Bernard, »reagiert im 20. Jahrhundert auf das Problem der Erzählbarkeit der Großstadt, auf die Frage, wie und an welchen Schauplätzen sich im anonymen Geflecht der Passanten Beziehungen stiften und narrative Zusammenhänge herstellen lassen.«⁶

Das Haus und der Fahrstuhl liefern für den Roman des 19. und 20. Jahrhunderts also eine Ausgangsstruktur, die die Schilderung komplexer gesellschaftlicher Zusammenhänge möglich macht und die Wahrscheinlichkeit der erzählten Welt steigert. Auch wenn sich Perec dieser beiden Mittel bedient und sich damit in die Tradition des realistischen Großstadtromans stellt, unterläuft er sie in letzter Instanz. Sowohl das Haus als auch der Fahrstuhl haben in *La Vie mode d'emploi* nicht mehr die Funktion, das Erzählgeschehen zu orchestrieren oder Kontingenz zuotivieren. Der zunehmenden Beliebigkeit und Diskontinuität des Lebens in Großstädten setzt Perec, genau wie sein Protagonist Percival Bartlebooth, ein anderes Konstruktionsmittel entgegen. Er überwindet den Zufall nicht innerfiktional durch einen kompositorischen und dramaturgischen Einsatz des Hauses und des Fahrstuhls, sondern reguliert ihn, wie zu zeigen bleibt, mithilfe sprachlicher Erschließungstechniken.

Haus und Fahrstuhl können in *La Vie mode d'emploi* dagegen als Reminiszenzen an die Genese des Romans verstanden werden. Eine der Grundideen für den Roman ist es, das *Bild* eines Hauses mit aufgeklappter Fassade nach und nach ausführlich zu beschreiben.⁷ Wie sich diese Grundidee im Laufe des Schreibprozesses entwickelt hat und was von ihr im Romangeschehen übrig geblieben ist, wurde oft kommentiert und untersucht.⁸ Im Folgenden soll es deshalb um die indirekte Metareferenz auf den Schreibprozess gehen, die der Fahrstuhl im Roman bereit hält. Sein oft erwähntes und auch typographisch hervorgehobenes (vgl. Abbildung 1), nahezu durchgehendes Außer-Betrieb-Sein⁹ suggeriert zunächst ein Ausbleiben oder eine Unterlassung des Personenverkehrs, die auch für Perecs Umgang mit den Figuren kennzeichnend ist. Er hat den Roman weniger aus deren Begegnungen oder Lebensgeschichten heraus konstruiert, als vielmehr aus mathematischen Algorithmen und Formvorgaben.

4 | Vgl. Bernard: *Die Geschichte des Fahrstuhls* (Anm. 3), S. 122–162. Das Haus in *La Vie mode d'emploi* ist nicht nur in dieser Hinsicht ein Hybrid aus dem 19. und dem 20. Jahrhundert. In manchen Köpfen der Hausbewohner hat sich die alte Hierarchie zwischen oben und unten erhalten (vgl. Georges Perec: *La Vie mode d'emploi*. Paris ²⁴2007, S. 268f). Tatsächlich wohnen zum Zeitpunkt der Basiserzählung aber nicht nur Künstler, Bedienstete oder Mittellose unter dem Dach, sondern auch wohlhabende Leute wie die Plassaerts oder Hutting. Auch die »escaliers de service« hat ihre Funktion verloren und alle Bewohner benutzen gleichermaßen die Haupttreppe und den Fahrstuhl (vgl. ebd., S. 266).

5 | Bernard: *Die Geschichte des Fahrstuhls* (Anm. 3), S. 254.

6 | Ebd.

7 | Vgl. Georges Perec: »Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi*«. In: Oulipo (Hg.): *Atlas de littérature potentielle*. Paris ³2007, S. 387–396, hier S. 387.

8 | Vgl. etwa Danielle Constantin: *Masques et mirages. Genèse du roman chez Cortázar, Perec et Villemare*. New York u.a. 2008, S. 107f.

9 | Vgl. zum Beispiel Perec: *La Vie* (Anm. 4), S. 22, 113, 214, 266 oder 268.

Darüber hinaus pointiert eine Anekdote über eine unfreiwillig unterbrochene Fahrstuhlfahrt das Motiv des Stillstands. Die damit einhergehenden Ausstiegsschwierigkeiten der Fahrgäste – vier der Bewohner des Hauses – können als metaphorische Referenz des Autors auf seine Einstiegsschwierigkeiten in den Schreibprozess, in das Abfassen des Romans, ausgelegt werden. Denn die Geschichte des blockierten Fahrstuhls enthält einige Elemente, die sich mit einer Schreibblockade Perecs in Verbindung bringen lassen, in die er nach den aufwendigen Vorbereitungsarbeiten für den Roman geriet. Im Gegensatz zur negativ konnotierten Erfahrung der Schreibblockade bekommt die Dimension des Stillstands in der Sequenz des feststeckenden Fahrstuhls aber eine positive Wendung. Sie hebt die Dramatik des gehemmten Anfangs gewissermaßen aus der Zeit und nimmt ihr dadurch das tragische Gewicht. Die Einstiegsschwierigkeiten Perecs scheinen hier in einen Begriff von Zeit umgeschrieben, mit dem ›Nichtstun‹ zu einem positiv konnotierten Wartezustand, zu einer produktiven Ausdehnung der Zeit werden kann. Dies wird umso augenfälliger, wenn man in Betracht zieht, dass auch die gesamte Zeitstruktur des Romans auf einem angehaltenen Augenblick basiert. Insofern hängen die Einstiegsschwierigkeiten letztlich auch mit der Entscheidung zusammen, die Handlung stagnieren, also Anfang und Ende der Basiserzählung in eins fallen zu lassen.



Abb. 1: Hinweisschild aus *La Vie mode d'emploi*. In: Perec, Georges: *La Vie mode d'emploi*. Paris ²⁴2007, S. 113.

Wie es zu der Problematik des Schreibanfangs sowie ihrer Aufhebung kommen konnte, soll zunächst im Rahmen von Perecs Poetik erörtert und dann am Verhältnis von Genese und Romanstruktur nachvollzogen werden. Daraufhin wird die bereits genannte Fahrstuhlsequenz auf ihre poetische Funktion und ihre retrospektive Bewandnis untersucht, bevor eine kurze Referenz auf Marcel Prousts Umgang mit Zeitlichkeit und Fahrstuhlfahrten die Überlegungen abschließen soll.

Schreibeinstieg im ›Oulipo‹

In Perecs literarischem Umkreis, der Autorengruppe *Oulipo* (die Abkürzung steht für *Ouvroir de littérature potentielle*, auf Deutsch ›Werkstatt für potentielle Literatur‹), gehört der Umgang mit dem Schreibanfang zu einer der wichtigsten poetischen Grundlagen. 1960 von Raymond Queneau und dem Mathematiker und Schachtheoretiker François Le Lionnais ins Leben gerufen, war auch Georges Perec seit Mitte der 1960er Jahre bis zu seinem Tod 1982 Teil des *Oulipo*. Die heute immer noch – öffentlich sogar mehr denn je – aktive Gruppe arbeitet an sprachlichen Strukturen, mit deren Hilfe sich literarische Potentialität entfalten lässt.¹⁰ Dafür entwickeln sie sprachliche Erschließungstechniken – die sogenannten *contraintes* (›Regelzwänge‹). Für die Autoren des *Oulipo* sind die *contraintes* eigens auferlegte Vorschriften für das Schreiben, also Schreiben nach genau festgelegten Spielregeln, die häufig aus der Materialität von Sprache gewonnen oder

10 | Vgl. Peter Kuon: »L'oulipe et les avant-gardes«. In: Ders. u.a. (Hg.): *Oulipo – poétiques: actes du colloque de Salzburg, 23–25 avril 1997*. Tübingen 1999, S. 15–31, hier S. 15 und 24 oder Hervé Le Tellier: *Esthétique de L'Oulipo*. Bordeaux 2006, S. 22ff.

mit Hilfe mathematischer Formeln festgelegt werden. Sie sollen das Schreiben fördern, regulieren oder in Gang setzen und sind häufig einem Autogenese-Prinzip verpflichtet.

Die *contraintes* machen noch keinen literarischen Text aus, eher könnte man sie als Schreibübungen oder Sprachspiele bezeichnen oder als »une façon d'ouvrir la littérature«¹¹ (»eine Art und Weise, Literatur zu öffnen«). Im Produktionsprozess haben sie den Status eines poetischen Verfahrens und können Einstiegshilfen für literarische Arbeitsprozesse werden. Ein gutes Beispiel für dieses Agens einer *contrainte* ist Georges Perecs leipogram-matischer Roman *La Disparition* (1969). Die schlichte Ausgangsidee, einen Roman ohne den meistgebrauchten Buchstaben der französischen Sprache, das heißt ohne das »e«, zu schreiben, hatte eine Weichenfunktion für den Schreibprozess. Aus der Suche nach Wörtern ohne »e«, also aus einem sehr spezifischen, teilweise brach liegenden Vokabular, hat sich die Handlung des Romans demnach wie von selbst ergeben – die *contrainte* hat also die »histoire« generiert.¹² Sie war, wie Perec es ausdrückt, ein »accès au romanesque«¹³ (»Zugang zum Roman«).

Die den *contraintes* auf diese Weise zugeeignete Erschließung literarischer Potentialität ist einem *oulipotischen* Grundsatz verpflichtet, und zwar der Überwindung des Inspirationsgedankens. Die *Oulipiens* vertrauen weder auf göttliche oder geniale Eingebungen noch darauf, dass sie »die Musen küssen«, sondern setzen sich mit dem Material Sprache auseinander. Sie verfolgen eine Erweiterung und Steigerung von Sprache zu Literatur. Mit den *contraintes* fokussiert das *Oulipo* somit den Anfang des Schreibens, um ihn zu entmystifizieren. Es bringt den Schreibeinstieg in die nüchterne Gestalt von Formeln und Regelzwängen.

Die programmatische Abkehr vom überhöhten Inspirationsgedanken der Genieästhetik bringt in der Praxis allerdings nicht immer einen leichten Einstieg in den Schreibprozess mit sich. Im Gegenteil können die *contraintes* auch zu einer buchstäblichen Zwangslage werden und eine Hemmung des Schreibansatzes hervorrufen. Wie diese Einstiegsschwierigkeiten aussehen können, veranschaulicht die Genese von *La Vie mode d'emploi*.

Das Verhältnis von Regelwerk und Schreibprozess

1972 arbeitete Georges Perec an drei vagen Skizzen, die er schließlich zu einem Romanprojekt zusammenfügte. Von einer Zeichnung Saul Steinbergs angeregt (vgl. Abbildung 2), hatte er zunächst den bereits erwähnten Gedanken, einen Roman über ein Pariser Mietshaus zu schreiben, dessen Fassade aufgeklappt ist. Außerdem war ihm – offenbar während er ein großes Puzzle des Hafens von La Rochelle zusammensetzte – die Idee für die Lebensgeschichte des Protagonisten Percival Bartlebooth gekommen.¹⁴ Bartlebooth ist ein extravaganter englischer Adliger, der sich über fünfzig Jahre damit beschäftigt hält, Häfen in aller Welt zu aquarellieren, sie zu Puzzles verarbeiten zu lassen und sie am Ende seiner Reisen wieder zusammenzusetzen und daraufhin auszulöschen. In dem Beweggrund für sein Lebensprojekt – und zwar »face à l'inextricable incohérence du monde«

11 | Danielle Constantin: »Le seul véritable problème est bien évidemment de commencer«: sur le travail prérédactionnel et l'entrée en écriture de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec. In: Freeman G. Henry (Hg.): *Beginnings in french literature*. Amsterdam 2002, S. 145–153, hier S. 146.

12 | Vgl. Georges Perec: »Un roman lipogrammatique«. In: Oulipo (Hg.): *La littérature potentielle (Créations, Re-créations. Récréations)*. Paris 32007, S. 90–93.

13 | Georges Perec: *Entretiens et conférences. Volume I 1965–1978. Édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière*. Nantes 2003, S. 243.

14 | Vgl. ebd. und Perec: »Quatre figures« (Anm. 7), S. 387.

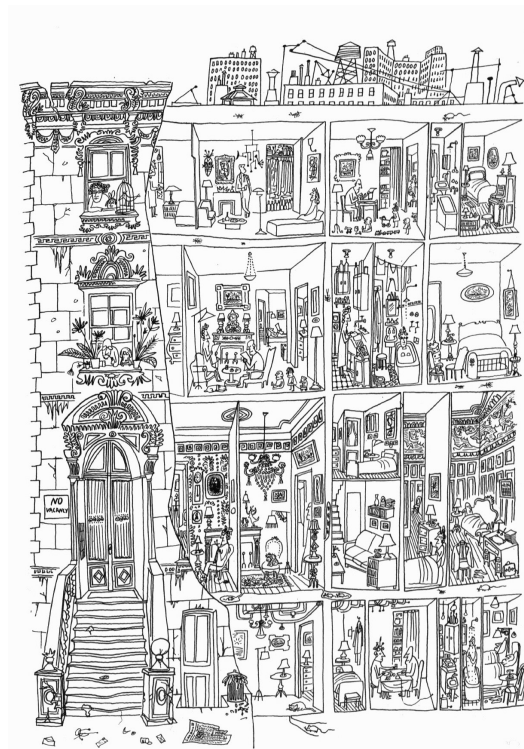


Abb. 2: Saul Steinberg: *The Art of Living* (1949).
In: Hartje, Hans u. Jacques Neefs: *Georges Perec*.
Images. Paris 1993, S. 150.

ein selbstauferlegtes »programme, re-streint sans doute, mais entier, intact, irréductible«¹⁵ bis zum Äußersten durchzuführen – ist unverkennbar Perecs Herangehensweise an den Roman angezeigt. Das Arbeiten nach *contraintes* bekommt durch Bartlebooth einen existentiellen Gehalt und erklärt auch die mit dem Titel des Buches transportierte Vorstellung, ein Leben nach Gebrauchsanweisung zu führen.

Das dritte Vorhaben basierte auf dem Wunsch mit einem Algorithmus – einer lateinischen Doppelmatrix der Ordnung zehn – als literarischer *contrainte* zu arbeiten. Perec entwickelte dafür schließlich ein Repertoire mit Attributen für die Zimmerbeschreibungen, die er mithilfe dieses Algorithmus auf die insgesamt hundert der Straße zugewandten Räume des Hauses verteilen konnte. Dafür konzipierte er die offene Fassade als ein zehn mal zehn großes Raster mit hundert Feldern, die er

jeweils mit einem der hinter der Fassade liegenden Zimmer gleichsetzte. Ohne auf die Einzelheiten des Verfahrens genauer eingehen zu können, sei lediglich erwähnt, was bei diesem aufwendigen Permutationsverfahren schließlich herauskam. Und zwar erstellte Perec mithilfe des Ausgangsrepertoires und dem genannten Algorithmus insgesamt 99 *contraintes*-Listen. Sie umfassen jeweils 42 Elemente – wie zum Beispiel »monter« (»heraufsteigen«) als Tätigkeit oder »tapis de laine« (»Wollteppich«) als Bodenbelag, aber auch Vorgaben für Zitate oder für die Kapitellänge –,¹⁶ die Perec bei der Beschreibung der jeweiligen Zimmer zu berücksichtigen hatte. Die Entscheidung, dem Zimmerraster und seinen zugehörigen Listen ein Feld zu nehmen, das heißt mit 99 anstatt mit 100 Feldern zu arbeiten, beruht auf einem weiteren *oulipotischen* Grundsatz. Sie ist die Folge eines Hangs zum intendierten Scheitern – Jürgen Ritte nennt *La Vie mode d'emploi* auch eine »Universalgeschichte des Scheiterns«¹⁷ –, der die *Oulipiens* auszeichnet und der, wie bei dem Beispiel von Perec, die Form vorprogrammierter Mängel annehmen kann. Diesen Fehler im System nennen die *Oulipiens clinamen* und er ist ihnen genauso wichtig wie das System selbst.¹⁸

15 | Perec: *La Vie* (Anm. 4), S. 152. »[A]ngesichts der unentwirrbaren Zusammenhanglosigkeit der Welt geht es also darum, ein sicherlich beschränktes, aber in sich ganzes, intaktes, unerbittliches Programm zu Ende zu führen« (deutsche Übersetzung von Eugen Helmlé, vgl. Georges Perec: *Das Leben Gebrauchsanweisung. Romane*. Frankfurt/M. 1982, S. 196).

16 | Vgl. Georges Perec: *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi. Présentation, transcription et notes par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs*. Paris 1993, S. 42.

17 | Jürgen Ritte: *Das Sprachspiel der Moderne. Eine Studie zur Literaturästhetik Georges Perecs*. Köln 1992, S. 131.

18 | Vgl. Perec: *Entretiens et conférences I* (Anm. 13), S. 240f. und Jürgen Ritte: »Falsch programmiert. Die Logik des Fehlers in der ›Werkstatt für potentielle Literatur‹ (Oulipo)«. In: Felix Philipp

Allein die Ausarbeitung des Repertoires und seine Verteilung auf die einzelnen Zimmer, also die Festlegung der *contraintes* für den Schreibprozess, beschäftigte Perec gut zwei Jahre.¹⁹ Für seine so gewonnenen Erledigungslisten hat er im Laufe der Zeit ein Heft geführt, das er *Cahier des charges* nannte – auf Deutsch ›Aufgabenheft‹ oder auch, wörtlich übersetzt, ›Heft der Lasten oder Bürden‹. Die wörtliche Übersetzung von *Cahier des charges* beschreibt das Problem sehr gut, mit dem sich Perec konfrontiert sah, nachdem er sein Gerüst aus *contraintes* sorgfältig errichtet hatte: Entgegen seiner Überzeugung, dass die *contraintes* Schlüssel zum Schreiben seien, war er gehemmt, mit der Niederschrift des Romans zu beginnen. Später, in einem nach der Veröffentlichung gegebenen Interview, sagt Perec über diesen Zustand, er habe sich wie ein überladener Zug gefühlt, der nicht abfahren kann. Danielle Constantin hat darauf hingewiesen, wie existentiell diese Metapher durch Perecs Biographie aufgeladen ist, da Zugabfahrten mit dem traumatischen Verlust seiner Mutter in Verbindung stehen.²⁰ Mit dem kontinuierlichen Abfassen des Romans hat Perec letztlich erst im November 1976 – eine Woche nach Raymond Queneaus Tod – begonnen. *La Vie mode d'emploi* ist Queneau gewidmet und, wenn Perec ihn auch nicht explizit zu den Autoren zählt, die ihm das Gefühl von einer »parenté enfin retrouvée«²¹ gaben, so hat er auf Perecs Weg zum Schreiben eine wichtige Orientierungsfunktion.²²

Abgesehen von diesem persönlichen Hintergrund des Schreibprozesses und seinen anfänglichen Verhinderungen, gerät Perec aber auch in ein typisches Dilemma avantgardistischer Textpraxis. Es kann entstehen, wenn vor dem Schreiben eine eingehende programmatische Position ausgearbeitet wurde, die dann mit dem eigentlichen literarischen Text nur noch zur Illustration gelangt. Der literarische Text läuft dann Gefahr, als Bestätigung des programmatischen Paratextes – etwa ein Vorwort oder ein Manifest – aufzutreten, was im äußersten Fall dazu führt, dass sich seine Lektüre erübrigt. Auch Perec stellt seinem Roman eine ›Préambule‹ über die Kunst des Puzzlespielens voran. Hier wird die indirekte Kommunikation zwischen dem Hersteller des Puzzles und demjenigen, der das Puzzle wieder zusammensetzt auf die Kommunikation zwischen Autor und Leser übertragen. Auch wenn die ›Préambule‹ häufig als ›mode d'emploi‹ des Romans verstanden wird, ist sie viel zu indirekt, als dass sie die eigentliche Erzählung hinfällig werden lassen könnte. Perecs eigentliche *Avant-textes* sind die *contraintes* und das Problem besteht darin, dass sie allein noch keine Geschichte erzählen. Zwar bieten sie einen guten Nährboden dafür und werden immer wieder – nicht zuletzt von Perec selbst – als »machine à raconter des histoires«²³ (»Geschichtenerzählmaschine«) bezeichnet. Später

Ingold u. Yvette Sánchez (Hg.): *Fehler im System. Irrtum, Defizit und Katastrophe als Faktoren kultureller Produktivität*. Göttingen 2008, S. 281–298.

19 | Vgl. Perec: *Entretiens et conférences I* (Anm. 13), S. 243.

20 | Vgl. Constantin: »Le seul véritable problème« (Anm. 11), S. 148f. und Constantin: *Masques et mirages* (Anm. 8), S. 97.

21 | Georges Perec: *W ou le souvenir d'enfance*. Paris 2007, S. 195. »[V]on endlich wieder geknüpften Verwandtschaftsbanden« (deutsche Übersetzung von Thorgerd Schücker, vgl. Georges Perec: *W oder die Erinnerung an die Kindheit*. Berlin 1978, S. 168).

22 | Vgl. Georges Perec: *Entretiens et conférences. Volume II 1979–1981. Édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière*. Nantes 2003, S. 145–157 und Ritte: »Falsch programmiert« (Anm. 18), S. 287f. und 291.

23 | Perec: *Cahier des charges* (Anm. 16), S. 7. Vgl. auch Sabine Mainberger: »Von der Liste zum Text – vom Text zur Liste. Zu Werk und Genese in moderner Literatur, mit einem Blick in Perecs *Cahier des charges* zu *La Vie mode d'emploi*«. In: Gundel Mattenklott u. Friedrich Weltzien (Hg.): *Entwerfen*

nennt Perec seine *contraintes* auch »ma pompe à imagination«²⁴ (»Imaginationspumpe«), aber bis die Pumpe das Wesentliche hervorgebracht hatte, bedurfte es etwas Zeit.

Die Moderne hat für die Überbrückung der »Zone einer verschärften Krise«, also den immer weniger »topisch geregelten Übergang zwischen außertextueller und innertextueller Welt«²⁵ verschiedene Strategien hervorgebracht, derer sich auch Perec bedient. Sein Fokus auf das Anfangen ist so ausgeprägt, dass Claude Burgelin Perecs gesamtes Werk als ein einziges »Book on Beginnings«²⁶ erachtet. Allerdings geht es ihm dabei weniger um ein Exponieren der Fiktionsgrenzen als um ein erkenntnistheoretisches ›Auf-Null-Stellen‹ und Neuordnen bzw. Hinterfragen des eigenen Wissens. Für den Anfang von *La Vie mode d'emploi* bedient sich Perec – wie etwa Christelle Reggiani zeigen konnte – letzten Endes mithilfe intertextueller und selbstreferentieller Verweise zweier der typisch modernen Strategien für Romananfänge.²⁷ Im ersten Satz des ersten Kapitels greift er einerseits das Vokabular von Einstiegssätzen Louis-Ferdinand Célines auf und macht andererseits das Anfangen und seine Möglichkeitspotenz explizit sowie grammatikalisch durch den Gebrauch des Konditionals zum Thema. Der erste Satz des ersten Kapitels lautet: »Oui, cela pourrait commencer ainsi, ici, comme ça, d'une manière un peu lourde et lente, dans cet endroit neutre qui est à tous et à personne [...]«²⁸ Die Probleme, mit dem Schreiben anzufangen, spiegeln sich über die genannten Strategien hinaus im zögerlichen Tempo des Satzes wider. Auch das erste Wort – »oui«, »ja« – hat den Charakter einer Selbstermutigung und gibt zu verstehen, dass nun endlich, nach langem Abwägen, der Entschluss zu schreiben in die Tat umgesetzt wird.

Verfahrenstechnische Umwandlung der Einstiegsschwierigkeiten

Mit seiner expliziten Metareferenz auf das Anfangen im ersten Satz von *La Vie mode d'emploi* weist Perec den Übergang in die Fiktion aus und macht gleichzeitig klar, dass es auch viele andere Wege gegeben hätte, in die Geschichte einzusteigen. Nachdem der Beginn auf diese Weise zugänglich gemacht ist, verzichtet Perec allerdings weitgehend auf Fiktionsbrüche oder direkte Verweise auf ›Schreibszenen‹.²⁹ Und auch die Manuskripte zeichnen sich dadurch aus, dass sie kaum »meta-texte génétique«³⁰ enthalten, also kaum Vermerke, die sich auf den Schreibverlauf beziehen. Das mag daran liegen, dass Perecs

und Entwurf. *Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*. Berlin 2003, S. 265–285, hier S. 275ff.

24 | Perec: *Entretiens et conférences I* (Anm. 13), S. 243.

25 | Hubert Thüring: »Anfangen zu schreiben. Einleitung«. In: Ders. u.a. (Hg.): *Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozeß im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts*. München 2009, S. 9–29, hier S. 14.

26 | Claude Burgelin: »Georges Perec, or the Spirit of Beginnings«. In: *Yale French Studies: Pereckonings. Reading Georges Perec* 105 (2004), S. 9–19, hier S. 12 und 15.

27 | Vgl. Christelle Reggiani: *L'éternel et l'éphémère. Temporalités dans l'œuvre de Georges Perec*. Amsterdam 2010, S. 63ff. Siehe auch Constantin: *Masques et mirages* (Anm. 8), S. 98.

28 | Perec: *La Vie* (Anm. 4), S. 21. »Ja, so könnte es anfangen, hier, einfach so, auf eine etwas schwerfällige und langsame Weise, an diesem neutralen Ort, der allen und niemand gehört [...]« Perec: *Das Leben* (Anm. 15), S. 19.

29 | Der Begriff umfasst die semantischen, technologischen und körperlichen Aspekte des Schreibens (vgl. Rüdiger Campe: »Die Schreibszenen, Schreiben«. In: Sandro Zanetti (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik*. Frankfurt/M. 2012, S. 269–283).

30 | Constantin: *Masques et mirages* (Anm. 8), S. 93.

Strategien im Roman auf das Hier und Jetzt des Schreibens Bezug zu nehmen, sehr viel kodierter sind.³¹ Auch seine Einstiegsschwierigkeiten lassen sich indirekt in der Grundkonstruktion des Romans wiederfinden. Dafür spielt die innere Logik einer weiteren *contrainte*, und zwar die der *polygraphie du chevalier*, eine entscheidende Rolle. Sie soll nachfolgend als verfahrenstechnisches Pendant zur stillgestellten Zeit auf der Ebene der ›histoire‹ ausgelegt werden und hat damit einen ähnlichen Status wie die Tilgung des ›e‹ für die Handlung von *La Disparition*.

Bei der *contrainte polygraphie du chevalier* handelt es sich um eine aus dem Schach entlehnte Kombinationsfigur, die im deutschen ›Springerproblem‹ oder auch ›Rösselsprung‹ genannt wird. Das Springerproblem ist gelöst, wenn es dem Schachspieler gelingt, mit dem Pferd alle Felder des Schachbretts in einem Zug je einmal zu besetzen. Perec hat diese Bewegung auf die hundert Felder seines Rasters, also auf die Zimmer seiner aufgedeckten Hausfassade übertragen. Das Ergebnis lieferte ihm dann die Reihenfolge, in der er – pro Kapitel ein Zimmer – alle Zimmer des Hauses in Beschreibungsabschnitte seines Romans übertragen hat (vgl. Abbildung 3 und 4).³²

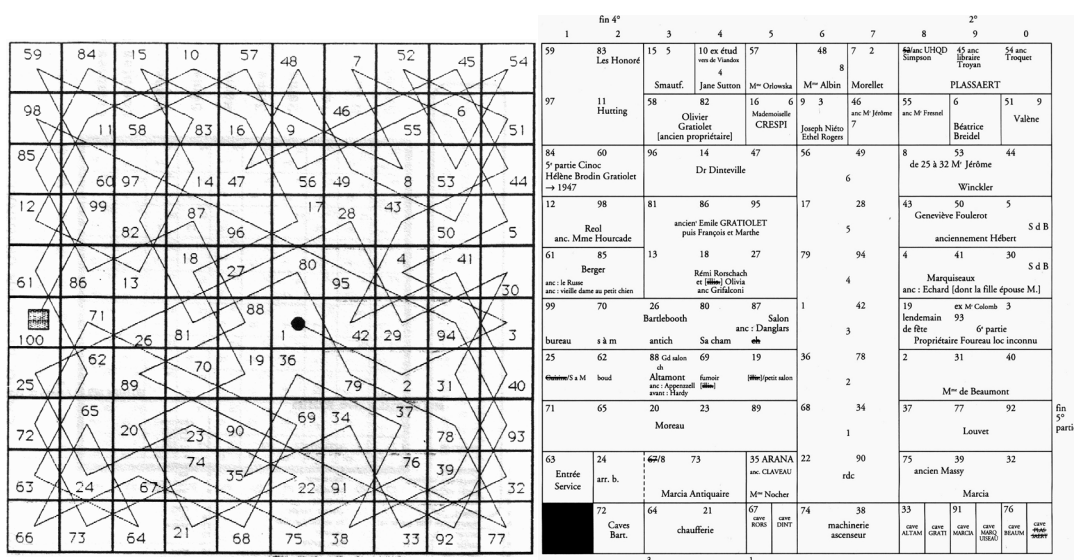


Abb. 3: Rösselsprung durch die Zimmer. In: Didier, Béatrice u. Jacques Neefs (Hg.): *Penser, classer, écrire: de Pascal à Perec*. Saint-Denis 1990, S. 195.

Abb. 4: Plan des Hauses inklusive Kapitelzuweisung. In: Perec, Georges: *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*. Présentation, transcription et notes par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs. Paris 1993, S. 40.

Auch wenn Perec im Nachhinein sagt, er habe das Springerproblem eher mühsam tastend, durch Versuchen und über einen längeren Zeitraum gelöst,³³ verlangt es dem Spieler generell ein hohes Maß an vorausschauendem Denken ab: Er muss die Bewegungsabfolge der Spielfigur im Geiste vorwegnehmen und sie mit der ersten Setzung idealerweise bis zum letzten Zug vorausdenken. Insofern versteckt sich im Parcours des

31 | Vgl. etwa Renate Overbeck: *Georges Perec: Das Leben Gebrauchsanweisung. Der Roman als Puzzle*. Annweiler/Trifels 2003, S. 28f.

32 | Brigitte Sion hat in einem Artikel herausgearbeitet, inwiefern das Schachspiel auch auf der Ebene der Handlung von *La Vie mode d'emploi* präsent ist, und zwar »dans une thématique de l'inachevé et du bancal«. Dies.: »Mater l'oubli: Le jeu d'échecs dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec«. In: Jacques Bertold (Hg.): *Échiquiers d'encre. Le jeu d'échec et les Lettres (XIX–XX^e siècles)*. Genève 1998, S. 487–496, hier S. 493.

33 | Vgl. Jürgen Ritte: »Portrait des Künstlers als Puzzlespieler. Über Georges Perec«. In: *Schreibheft (Zeitschrift) für Literatur* 26 (1985), S. 97–105, hier S. 98.

Rösselsprungs eine Denkfigur für die Überlagerung von Anfang und Ende, die sich in Perecs Entscheidung wiederfindet, die Handlung als ein Simultangeschehen, als eine Momentaufnahme zu konzipieren. In der Weise, wie sich der Anfangs- und der Endpunkt von Perecs Rösselsprung über das Fassadenschachbrett auf einer waagerechten Achse befinden, dazwischen aber ein wirres Weggeflecht liegt, so liegen also auch der Anfangs- und der Endpunkt der Basiserzählung nicht nur räumlich gesehen auf einer Ebene, in der gleichen Etage, sondern auch zeitlich in ein und demselben Augenblick. Die Umwege, die der Leser auf sich nehmen muss, um von dieser Koinzidenz der Ereignisse zu erfahren, erstrecken sich ebenfalls über das ganze Buch. Erst auf der letzten Seite wird aufgeklärt, dass die unter den vielen Analepsen und Abschweifungen regelrecht verschüttete Basiserzählung ein Stillstand ist, der vom letzten Atemzug des Protagonisten Bartlebooth ausgelöst wurde.³⁴

Abgesehen von der Zeitstruktur bleibt die *contrainte* des Rösselsprungs auch in der Gestaltung der Übergänge im Erzählgeschehen präsent. Anstatt eine Figur als Perspektivträger einzuführen, die sich im Rahmen der Fiktion nach und nach durch alle Zimmer bewegt, blendet Pécerc das Betreten der Zimmer konsequent aus. Jeder Kapitelanfang ahmt insofern die Sprungbewegung der Spielfigur nach, da eine heterodiegetische Erzählinstanz die Einrichtung der Zimmer beschreibt, als ob sie sich für kurze Zeit vor Ort befinden würde. Das wird auch durch einige wenige Metalepsen betont, bei denen paradoxe Personalpronomina wie etwa das ›wir‹ in »[l]a pièce où nous nous trouvons actuellement est une chambre parquetée«³⁵ eine momentane Überlagerung von Homo- und Heterodiegeese hervorrufen. Der Erzählerstandpunkt basiert in diesen Fällen explizit auf einem vorübergehenden Eintritt in die Fiktion. Er pointiert die allgemeine In-Situ-Suggestion der Einrichtungsbeschreibungen und gleicht damit dem kurzen Absetzen des Pferdes auf jedem einzelnen Spielfeld des Schachbretts. Der Rösselsprung mit seiner Überlagerung von Anfang und Ende, seiner Konzentration auf die Wegfindung und seinem Ausblenden der Übergänge kann insofern als Katalysator der Erfahrung des Feststeckens zu Beginn des Schreibprozesses verstanden werden. So gesehen hätte er die Frage nach dem Anfang als Ausdehnung eines Augenblicks, der erst am Ende des Buches kenntlich wird, auf das Erzählgeschehen übertragen.

Die Entscheidung, den Springerzug und damit den Roman im Treppenhaus beginnen zu lassen, scheint zunächst nicht zu diesem Zeitkonzept zu passen. Als Transitraum wäre das Treppenhaus – genau wie der Fahrstuhl – im Gegenteil sogar ein ideales Mittel, um das Vorüberziehen von Zeit darzustellen. Es hätte für die innerfiktionale Koordination der Figuren dienen und Begegnungen zwischen den Hausbewohnern motivieren können, sodass es eine wahrscheinliche, an lebensweltlichen Gegebenheiten orientierte Abfolge der Ereignisse gewährleistet hätte. Nicht zuletzt wäre es, wie im realen Haus, ein geeignetes räumliches Erschließungsmedium, über das alle Wohnungen auch erzähltechnisch erreichbar geworden wären. Von diesem Strukturierungspotential des Treppenhauses für

34 | Vgl. Pécerc: *La Vie* (Anm. 4), S. 578. Lydia Bauer weist darauf hin, dass sich auch die »Reiseroute von Bartlebooth als Zickzackweg« erweist und sich deshalb mit dem Rösselsprung und dem damit verbundenen erzählerischen Abschreiten der Zimmer vergleichen lässt (vgl. Lydia Bauer: »Der Künstler als Kartograph. Wahrnehmung und Darstellung des Raumes in Georges Perecs *La Vie mode d'emploi*«. In: Franziska Sick (Hg.): *Stadtraum, Stadtlandschaft, Karte. Literarische Räume vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Tübingen 2012, S. 121–144, hier S. 138). Im Roman wird die Reiseroute von Bartlebooth und seinem Diener Smautf in Kapitel 15 beschrieben (vgl. Pécerc: *La Vie* (Anm. 4), S. 82).

35 | Pécerc: *La Vie* (Anm. 4), S. 246. »Der Raum, in dem wir uns im Augenblick befinden, ist ein Zimmer mit Parkettboden, [...]« Pécerc: *Das Leben* (Anm. 15), S. 322.

das Erzählgeschehen bleibt nur seine Setzung an den Beginn der Erzählung. Der Einstieg in die erzählte Welt des Hauses Nummer 11 in der Simon-Crubellier-Strasse erfolgt über den architektonischen Zugangsraum – die Eröffnung des Buches wird mit der Öffnung des Hauses zur Außenwelt gleichgesetzt. Für den weiteren Erzählverlauf spielen die dem Treppenhaus eingeschriebenen Bewegungsabläufe aber keine Rolle mehr. Nicht die Figuren treffen hier aufeinander, sondern allenfalls, wie es zu Beginn des 17. Kapitels heißt, »les ombres furtives de tous ceux qui furent là un jour«.³⁶ Mit der daran anschließenden Aufzählung von Personen, die im Laufe der Jahre durch das Treppenhaus ein- und ausgegangen sind und zwei Listen mit Fundstücken, die sich dort angesammelt haben,³⁷ wird der Hausflur vielmehr ein zeitliches Passepartout, ein Speicher flüchtiger Erscheinungen. Als Durchgangsort schafft er keine ausbaufähigen Verbindungen, sondern hält zurück, was durch ihn hindurch gezogen ist. Diese prekäre Präsenz von Vergangenen folgt wiederum einem Verdichtungsprinzip des Augenblicks. Anstatt ihn in seine unüberschaubar vielen Simultangeschehen zu zersplittern, wird hier allerdings gegen seine Flüchtigkeit angeschrieben beziehungsweise werden Spuren aufgelistet, die auch der banalste und geringste Ablauf der Zeit noch hinter sich gelassen hat.

Vor diesem Hintergrund ist auch die am Ende des letzten Treppenhauskapitels im Hausflur gefundene Modelluhr poetologisch motiviert. Es handelt sich um eine in Einzelteile zerlegte detailgetreue Nachbildung der Wasseruhr, die Haroun al-Rachid Karl dem Großen geschenkt haben soll. Beim Auffinden prüft die *conciierge* das anonyme Päckchen zunächst auf ein »tic-tac suspect«³⁸ (»verdächtiges Ticktack«) und bringt damit eine Konnotation von Zeit ins Spiel, die Perec auch einmal auf seine *écriture* bezogen hat. Von den Texten, die er für sein über zwölf Jahre angelegtes Projekt *Les lieux* geschrieben hat, erwartet er sich, dass sie ihm, wie »petites bombes de temps«³⁹ (»kleine Zeitbomben«), die Alterung der eigenen Schreibweise vor Augen führen. Dafür hatte er allmonatlich – ähnlich wie in den beiden mit »Tentative d'inventaire de quelques-unes des choses qui ont été trouvées dans les escaliers au fil des ans« überschriebenen Kapiteln in *La Vie mode d'emploi*⁴⁰ – listenartige Texte angefertigt, mit denen er das unmittelbar wahrnehmbare Geschehen an verschiedenen Durchgangsorten in Paris aufzeichnen wollte.

Die Notiznahme des Augenblicks ist für Perec somit ein explizit literarisches Anliegen. Er versucht – das verdeutlichen auch die letzten Zeilen seines Buches *Espèce d'espace* – gegen den Lauf der Zeit anzuschreiben: »L'espace fond comme le sable coule entre les doigts. Le temps l'emporte et ne m'en laisse que des lambeaux informes : Écrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose [...].«⁴¹ Nicht zum Verweilen einladend,

36 | Ebd., S. 87. »Durch die Treppenhäuser huschen die flüchtigen Schatten all derer, die eines Tages da waren.« Perec: *Das Leben* (Anm. 15), S. 107.

37 | Perec: *La Vie* (Anm. 4), S. 391ff. und 544ff.

38 | Ebd., S. 546.

39 | Georges Perec: *Espèces d'espaces*. Paris 2000, S. 109. Vgl. hierzu auch Johanne Mohs: *Aufnahmen und Zuschreibungen. Literarische Schreibweisen des fotografischen Akts bei Flaubert, Proust, Perec und Roche*. Bielefeld 2013, S. 99–124.

40 | Perec: *La Vie* (Anm. 4), S. 391 und 544. »Versuch eines Inventars einiger der Dinge, die im Verlauf der Jahre im Treppenhaus gefunden worden sind« Perec: *Das Leben* (Anm. 15), S. 514 und 726. Im Rahmen von *Les Lieux* entsteht auch ein Text mit ähnlichem Titel, und zwar die *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (Versuch einen Platz in Paris zu erfassen) von 1975 (vgl. Georges Perec: *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris 1990).

41 | Perec: *Espèces d'espaces* (Anm. 39), S. 180. »Der Raum schmilzt dahin wie der Sand zwischen den Fingern zerrinnt. Die Zeit schwemmt ihn fort und lässt mir nur gestaltlose Fetzen zurück: Schreiben: peinlich genau versuchen, etwas überleben zu lassen.« (deutsche Übersetzung von Eugen Helmlé, vgl. Georges Perec: *Träume von Räumen*. Bremen 1990, S. 115).

führt das Treppenhaus dieses Zerfließen des Raumes im Fortlauf der Zeit vor Augen und dramatisiert gleichzeitig den Versuch, dagegen anschreiben zu wollen. In *La Vie mode d'emploi* ist es kein räumliches Erschließungsmedium, sondern eines der vorübergegangenen Zeit. Wie auch andere Durchgangs- und Zirkulationsräume nutzt Perec es für seine ambivalente Suche nach Flüchtigem und Ewigem, für seinen Versuch, dem Augenblicklichen mit dem Schreiben ein Denkmal zu setzen: »Je cherche en même temps l'éternel et l'éphémère.«⁴²

Metaphorische Umwandlung der Einstiegsschwierigkeiten

Indem Perec den Fortlauf der ›histoire‹ relativiert, hält er nicht zuletzt auch seine in der Metapher des überladenen Zuges ausgedrückten Schwierigkeiten, mit dem Schreiben anzufangen, im Erzählgeschehen aufrecht. So wie die Abfahrt des Zuges und der Beginn der Niederschrift des Romans gehemmt sind, so ist auch der Ablauf der erzählten Zeit blockiert. Mehr noch: Die Zeit rastet in einem Augenblick ein. Nun hält der Kosmos des Hauses aber nur den Fahrstuhl als technisches Fortbewegungsmittel bereit, sodass sich die Metapher der blockierten Zugfahrt wie selbstverständlich in einer blockierten Fahrstuhlfahrt wiederfinden lässt. Dabei handelt es sich um die zu Beginn des Artikels erwähnte Sequenz, die im Rückblick einen Vorfall erzählt, bei dem vier Hausbewohner in der Nacht des französischen Nationalfeiertages im Jahre 1925 im frisch installierten Fahrstuhl feststecken. Im Folgenden soll nachvollzogen werden, wie Perec einige der wichtigsten Punkte seiner Poetik in dieser Sequenz integriert und wie er darin seine Schwierigkeiten, mit dem Schreiben von *La Vie mode d'emploi* anzufangen, rückblickend ins Positive wendet.

Zunächst erstaunt, dass der siebenstündige Aufenthalt im steckengebliebenen Fahrstuhl alles andere als Ausdruck einer Krisensituation ist. Obwohl der Aufzug nur für drei Personen zugelassen ist – er also genauso wie der Zug in der Metapher des feststeckenden Zuges für die aufgeschobene Niederschrift des Romans überladen ist – macht der eingeschränkte Bewegungsraum in der engen Kabine den vier jungen Leuten keinerlei Probleme. Nachdem die erste Schrecksekunde mit dem Erscheinen der *concierge* im Treppenhaus und ihrer wenig freundlichen Auskunft, dass mit Hilfe erst nach mehreren Stunden zu rechnen sei, überwunden ist, überlassen sich die vier Insassen ohne schlechte Laune ihrem Wartezustand. Das mag daran liegen, dass sie vor dem Betreten des Fahrstuhls einige Gläschen Wein zu sich genommen hatten und sie also, wie es im Text heißt, »plutôt éméchés«⁴³ (»leicht angesäuselt«) waren. Zieht man aber eine Passage aus *Espèces d'espaces* in Betracht, so scheint das Abwarten und ›Nichtstun‹ in der Kabine nicht nur wegen des Alkoholgenusses so positiv dargestellt, da hier der Punkt »attendre que ça vienne«⁴⁴ (»warten, bis es kommt«) in einer Auflistung literarischer Tätigkeiten auftaucht. Das Warten ist für Perec also ein Aspekt, den er explizit mit dem Schreiben verbindet. Damit gehört es in eine Reihe von metaphorisch in die Fahrstuhlszene eingelassenen Tätigkeiten, die für Perec den Schreibprozess begleiten.

Die Reihe wird eröffnet von einer Bestandsaufnahme, die die vier Bewohner in der Kabine von ihren Reichtümern machen. Um sich die Zeit zu vertreiben, tragen sie

42 | Perec: *La Vie* (Anm. 4), S. 574. »Ich suche Ewigkeit sowie zugleich Vergänglichkeit.« Perec: *Das Leben* (Anm. 15), S. 767.

43 | Perec: *La Vie* (Anm. 4), S. 214.

44 | Perec: *Espèces d'espaces* (Anm. 39), S. 25.

zusammen, was ihnen Zerstreuung bringen könnte – darunter sind Erdnüsse, Zigaretten, ein Kartenspiel und Papierreste. Mit dieser Inventur der vorhandenen Dinge, die ein Handlungspotential in sich tragen, gehen sie genau so vor, wie Perec in jedem Kapitel des Romans. Denn die Kapitel beginnen jeweils mit einer sehr genauen Registratur der Gegenstände, die sich in den jeweiligen Zimmern befinden, bevor sie sich an einem beliebigen Detail aufhalten und in teils sehr ausgedehnte Erzählungen abdriften. Die Beschreibung der Räume in *La Vie mode d'emploi* ist also nicht in die Handlung integriert, sie setzt diese erst in Gang.

Auch die Reihenfolge, in der sich die vier Hausbewohner ihren Habseligkeiten zuwenden, spiegelt indirekt eine Phase des Perec'schen Schreibprozesses wider. Für Perec ist das Vorhaben zu schreiben mit einem Gefühl der Leere verbunden, das er in seinem experimentellen Text *Fragments de désert et de culture* als Wüste paraphrasiert.⁴⁵ Dieses Leersein lässt sich nicht denkend auffüllen – »je ne pense pas mais je cherche mes mots«⁴⁶ sagt Perec über sein Schreiben –, sondern anhand einer Auseinandersetzung mit den Elementen, die das Hier und Jetzt des Schreibens bedingt. Bezeichnenderweise scheinen sich die vier Hausbewohner zu Beginn der Wartezeit auch wie in einer Art Wüste zu fühlen, da mehrfach darauf hingewiesen wird, wie durstig sie sind. Der Wunsch zu trinken, steigert sich jeweils noch, nachdem sie zuerst die Nüsse gegessen und dann die Zigaretten geraucht haben.⁴⁷ Ihre missliche Lage ist erst in dem Moment vergessen, in dem sie sich dem Kartenspiel widmen. Zu schreiben, so könnte man im übertragenen und auch *oulipotischen* Sinne sagen, gelingt erst, sofern man eine Gemeinschaftssache, sofern man ein Spiel und damit eine von Regeln bestimmte, stille Übereinkunft mit dem Leser daraus macht. Wenn nun die Figuren in dem steckengebliebenen Fahrstuhl Karten hervorholen, um eine Durststrecke zu überspielen, wenden sie die gleichen Mittel an, mit denen Perec die Leere oder auch Ödnis des weißen Blattes überwindet.

Entscheidend dabei ist, dass sich die vier Bewohner im Aufzug zunächst mit einem fehlenden Kreuzbuben befassen. Bis sie eine Ersatzkarte gebastelt haben, schlafen allerdings zwei der benötigten Mitspieler ein. Die Ausbesserung des Mangels, also die Beschäftigung mit dem Fehler im System, nimmt so viel Zeit in Anspruch, dass sie gar nicht zum Spielen kommen. Bleiben noch zwei der vier Fahrstuhlinsassen übrig, die dazu übergehen, sich ihre Lieblingsgerichte zu beschreiben, beziehungsweise deren Zutaten aufzuzählen, worüber ein weiterer einschläft, da sich sein Gegenüber auf diesem Gebiet als unschlagbar erweist. Beides, sowohl das Einschlafen während der aufwendigen Präparierungsarbeiten für das Kartenspiel, als auch das Einschlafen inmitten des Aalpastetenrezepts lassen sich als ironische Anspielungen auf Perecs eigene Vorgehensweise verstehen. Denn nach seinen zweijährigen Vorbereitungsarbeiten für den Roman stand er ja vor dem Problem, wie er aus den *contraintes* eine interessante Geschichte schreiben könnte, auf die sich sein Leser als Mitspieler einlassen würde. Und dass einer der übrigen Gesprächspartner während einer Aufzählung einschläft, weist auf eine weitere Gefahr hin, durch die auch Perec seine Zuhörer bzw. Leser verlieren könnte: Denn nicht nur das

45 | Vgl. Georges Perec: »Fragments de désert et de culture«. In: *Traverses: revue trimestrielle* 19 (1980), S. 115–119. Siehe auch Mohs: *Aufnahmen und Zuschreibungen* (Anm. 39), S. 124–131.

46 | Georges Perec: *Penser/Classer*. Paris 2003, S. 170. »[I]ch denke nicht, sondern ich suche meine Worte [...]« (deutsche Übersetzung von Eugen Helmlé, vgl. Georges Perec: »Denken/Ordnen«. In: Ders.: *In einem Netz gekreuzter Linien*. Bremen 1996, S. 134).

47 | Perec: *La Vie* (Anm. 4), S. 215.

Cahier des charges, auch der ausformulierte Roman wimmelt nur so von Listen und Aneinanderreihungen.⁴⁸

Gemessen an den detailliert beschriebenen Maßnahmen, sich die Zeit des Wartens zu vertreiben, ist die Rettung der Fahrgäste aus dem feststeckenden Fahrstuhl geradezu unspektakulär. Als der Hausbesitzer, genau wie alle anderen Bewohner der vierten und fünften Etage, durch den schmetternden Gesang des letzten noch wachen Fahrstuhlinnassen aus dem Schlaf gerissen wird, öffnet er die Fahrstuhltüren mit einem manuellen Notschalter, hilft seinen vier Mietern dabei, aus der engen Kabine zu klettern und schickt sie schlafen »sans même les menacer de poursuites ou d'amendes«.⁴⁹ Im Rahmen der »histoire« hat der Vorfall also keinerlei Folgen: Die Fahrgäste müssen ihrem Vermieter weder Rede noch Antwort stehen und auch ihre intensive Begegnung wird für den weiteren Verlauf des Erzählgeschehens nicht genutzt. Das gemeinsame Erlebnis tritt als einmaliges und abgeschlossenes Ereignis in Erscheinung, das sich nicht weiter auf die Entwicklung der Figurenkonstellation auswirkt.⁵⁰ In der metaphorischen Übertragung der Fahrstuhlsequenz auf den Schreibprozess würde dieser Abschluss der Anekdote wiederum bedeuten, dass die Aufhebung des Wartezustands, der Beginn des Schreibens oder der Moment der Ideenfindung eine beiläufige Folge der Beschäftigungsmaßnahmen ist, die man während des Wartens ergreift. Er wäre keine losgelöste, einmalige Eingebung, sondern in die spielerische Auseinandersetzung mit der Auflösung einer vorübergehend ausgeweglosen Situation eingebunden.

Dass der Schreibeinstieg von Perec nicht als Befreiungsschlag aufgefasst wird, bestätigt sich durch eine weitere, intertextuell begründete metaphorische Fassung der gesamten Fahrstuhlszene. Die *conciierge*, die den vier Fahrstuhlinnassen unmittelbare Hilfe verweigert, obwohl sie vermutlich auch von der Möglichkeit einer manuellen Öffnung der Fahrstuhlkabine wissen könnte, trägt den sprechenden Namen Madame Araña, was aus dem Spanischen übersetzt »Frau Spinne« heißt. In ihrer Funktion als Hausmeisterin und Pförtnerin könnte sie ihrem Namen alle Ehre machen, da ja die Fäden der Hausgemeinschaft bei ihr zusammenlaufen, sie mit allen Mietparteien im Kontakt steht und über die Informationsvergabe wacht. Ihr Verhalten in der Fahrstuhlszene suggeriert allerdings eher, dass sie die vier inmitten des Hauses festhängenden Bewohnern wie eine Spinne ihre Beute im Netz festhält.

Bezieht man zudem in Betracht, dass das Bild der im Netz auf ihre Beute wartenden Spinne in anderen Zusammenhängen als Metapher für das Verhältnis von Text, Leser und Autor auftaucht, bekommt es auch für die Fahrstuhlszene in *La Vie mode d'emploi* eine andere Dimension. So wird es in Francis Ponges Gedicht *L'Araignée* etwa auf den Dichter übertragen, der wie die Spinne im Netz und einer Schicksalsgöttin gleich mit seinen Versen den Lebensfaden seiner Leser beeinflusst.⁵¹ Mit einer typographischen Be-

48 | Vgl. Jacques Roubaud: »Notes sur la poétique des listes chez Georges Perec«. In: Béatrice Didier u. Jacques Neefs (Hg.): *Penser, classer, écrire: de Pascal à Perec*. Saint-Denis 1990, S. 201–207. Auch Christian von Tschilke arbeitet die »enumeratio« als zentrale Figur von Perecs Poetik heraus. Vgl. Ders.: »Das Register und seine Beziehung zum Text. Vladimir Nabokovs *Pale Fire*, Georges Perecs *La Vie mode d'emploi* und Camille Laurens' *Index*«. In: Jochen Mecke u. Susanne Heiler (Hg.): *Titel – Text – Kontext. Randbezirke des Textes*. Berlin 2000, S. 181–202, hier S. 195.

49 | Perec: *La Vie* (Anm. 4), S. 216, »ohne ihnen auch nur im geringsten mit Folgen oder Strafen zu drohen.« Perec: *Das Leben* (Anm. 15), S. 283.

50 | Der Zwischenfall im Fahrstuhl wird nur im 48. Kapitel noch einmal erwähnt. Mme Albin, die mit ihrem damaligen Verlobten zu den vier Innassen gehörte, hat diesen, so heißt es hier, einige Wochen nach dem Vorfall verlassen. Vgl. Perec: *La Vie* (Anm. 4), S. 261.

51 | Vgl. Francis Ponge: *Le grand recueil. Pièces*. Paris 1961, S. 127–131.

zunahme in dem ersten Gedicht seiner Serie *Les tentations de Francis Ponge* aus dem Jahre 1970 öffnet überdies Denis Roche Ponges Spinnenmetaphorik für das zeitgleich kursierende Bild des Netzes in dem von seiner Kollegin Julia Kristeva geprägten offenen Intertextualitätsbegriff.⁵² Roche gehörte bei der Veröffentlichung seines Gedichtzyklus der Autorengruppe *Tel Quel* an, zu deren seinerzeit bekanntesten Theoremen – neben dem noch heute viel rezipierten Differenzbegriff von Jacques Derrida⁵³ – der offene Intertextualitätsbegriff und seine durch Roland Barthes erfolgte Pointierung zum *Tod des Autors* gehörten.⁵⁴ Das im gleichen Jahr wie *Tel Quel* gegründete *Oulipo* hat sich immer von den schreibpraktischen Konsequenzen abgegrenzt, die mit diesen Theoremen einhergingen. Vor allem die Vorstellung einer sich automatisch fortsetzenden Literatur, einer endlosen Verzweigung von Texten, die durch den Autor hindurch wächst, und von der er gewissermaßen geschrieben wird ohne aktiv Einfluss nehmen zu können, wurde von den *Oulipiens* nicht geteilt.⁵⁵

In Perecs Auslegung der Spinnen- und Netzmetaphorik wäre der Autor nun weder aktiver, den Leser einfangender Versespinner wie bei Ponge noch passiver, die Verknüpfungen bloß ausführender *scripteur* wie bei Roche und in Theorieansätzen der Gruppe *Tel Quel*. Er wäre Teil des von Madame Araña im Fahrstuhl zurückgelassenen Fangs, der sich spielerisch seinem eingesperrten Zustand überlässt. Dieser Annahme gibt die Tatsache Grund, dass sich in dem Fahrstuhl auch der Maler Valène befindet – neben Bartlebooth und dem Puzzlemacher Gaspard Winckler eine der drei Figuren, die als Triptychon das Alter Ego Perecs im Roman bilden.⁵⁶ Valène ist zum Zeitpunkt der Basiserzählung, das heißt im Jahre 1975, nicht nur der älteste Bewohner und eine Art Mnemosyne des Hauses, er ist in der Fahrstuhlsequenz auch derjenige, der sich aktiv mit dem ›Fehler im System‹ beschäftigt: Begleitet von den Bewunderungspfeifen seiner Mitinsassen zeichnet Valène den fehlenden Kreuzbuben des Kartenspiels.⁵⁷

In Valènes Tätigkeit fusionieren die drei Figuren, die auf den Autor verweisen, da der Künstler hier einerseits zum ›Spielzeugmacher‹ wird und damit die Rolle einnimmt, die eigentlich Gaspard Winckler inne hat. Außerdem fertigt er die fehlende Spielkarte aus einem Brief von Bartlebooth an, der kurz zuvor angefangen hatte, bei ihm Malunterricht zu nehmen. Die »en quelques traits«⁵⁸ (›mit wenigen Strichen‹) angefertigte Zeichnung des Kreuzbuben ist eines von zwei Bildern aus der Hand Valènes, von denen man im Roman erfährt. Das zweite ist eine Art unbekanntes Meisterwerk, das Perecs Vorstellung von dem Gebäude im Roman als wortwörtliches Stilleben wiedergeben würde. Wie man am Ende des Buches erfährt, hat der Maler davon tatsächlich nie mehr als »quelques

52 | Vgl. Denis Roche: »Les tentations de Francis Ponge – théorie pour un mouvement d'images (1970)«. In: Ders.: *La poésie est inadmissible. Œuvres poétiques complètes*. Paris 1995, S. 579–586, hier insbesondere S. 581.

53 | Vgl. Jacques Derrida: »La différance«. In: *Tel Quel* (Hg.): *Théorie d'ensemble*. Paris 1968, S. 41–67.

54 | Vgl. Julia Kristeva: »Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman«. In: *Critique* 23 (1967), S. 438–465 und Roland Barthes: »La mort de l'auteur«. In: Ders.: *Le bruissement de la langue*. Paris 1984, S. 63–71.

55 | Vgl. Le Tellier: *Esthétique de l'Oulipo* (Anm. 10), S. 174–178.

56 | Vgl. Ritte: »Portrait des Künstlers« (Anm. 33), S. 97. Valène wird an einer anderen Stelle des Romans, in der er sich vorstellt ein Bild des Hauses zu malen, selber als »petite araignée attentive tissant sa toile scintillante« (Perec: *La Vie* (Anm. 4), S. 280), also als »kleine aufmerksame Spinne, die ihr schimmerndes Netz spinnt« bezeichnet. Siehe hierzu auch Franziska Sick: »Bildbeschreibung als Signatur. Zur Verortung des Erzählers in *La Vie mode d'emploi* von Georges Perec«. In: *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 33 (2009), S. 147–169, hier S. 152–156.

57 | Vgl. Perec: *La Vie* (Anm. 4), S. 215.

58 | Ebd.

traits au fusain»⁵⁹ (»einige Striche mit der Zeichenkohle«) auf die Leinwand gebracht. Kohle lässt sich wiederum leicht abwischen, sodass von seiner Tätigkeit als Maler fast nichts als eine leere Leinwand zurückbleibt – also genau das, was Bartlebooth als Nachlass seines Lebenswerks vorgesehen hatte.⁶⁰

Das Kartenspiel vermittelt in der Fahrstuhlsequenz metaphorisch zwischen den Fragen an die Vor- und die Nachbereitungsarbeiten des Schreibprozesses. Es analogisiert die Problematik der Umgangsweise mit einem Regelwerk, das zugleich Einschränkungen hervorruft und Auswege ermöglicht. Damit greift es das Selbstverständnis der *Oulapiens* von den *contraintes* auf, die sich und ihre Arbeitsweise als »rats qui ont à construire le labyrinthe dont ils proposent de sortir«⁶¹ verstehen. Die *contraintes* erfüllen ihre Funktion jedoch nie aus einem reinen Selbstzweck, sondern aus dem Wunsch heraus, den Leser über den Text zu einem Spiel einzuladen – »mon rêve serait que les lecteurs jouent avec le livre«,⁶² sagt Perec in einem Interview von 1978 über *La Vie mode d'emploi*.

Der Fahrstuhl als Vehikel der Imagination

Das zweite Fahrstuhlkapitel aus *La Vie mode d'emploi* (Kapitel 74) beschreibt eine unter dem Haus imaginierte »organisation urbaine verticale et souterraine«.⁶³ Die an ein unspezifisches »il imaginait« (»er stellte sich vor«) gebundene Vorstellung, das Haus sei nur die Spitze eines Eisbergs,⁶⁴ der im Grunde eine eigene Untertagewelt verbirgt, wird als eine schwindelerregende, über fünf Seiten reichende Auflistung wiedergegeben. Wie die Überschrift des Kapitels – *Machinerie de l'ascenseur, 2* – nahelegt, bildet der Maschinenraum des Fahrstuhls den Zugang zu den immer tiefer führenden Schichten und Räumen dieser unterirdischen Stadt. Das bestätigt auch eine zu dem Kapitel gehörende Skizze aus dem *Cahier des Charges*, die vom Fahrstuhlschacht aus eine Bresche nach unten schlägt (vgl. Abbildung 5).

Als eine der wenigen, meist auf Valène fokalisierten Innensichten in *La Vie mode d'emploi*⁶⁵ fördert der Fahrstuhl hier nicht nur eine urbane Entgrenzung. Mit ihm ufert in erster Linie auch die Vorstellung aus. Er ist das Verbindungselement zur »partie cachée de l'iceberg«, zu den – wenn man der französischen Redewendung folgt – im Dunkeln liegenden wichtigsten Geschehnissen. Auf die Genese des Romans bezogen, wäre der imaginierte Unterbau des Hauses vergleichbar mit dem im Resultat nicht mehr sichtbaren Gerüst aus *contraintes*: eine Art Versorgungsmaschinerie der Fiktion. Wenn der Fahrstuhl auch nichts von ihr an die Oberfläche befördert, ermöglicht er doch – wie die »pompe à imagination« zwischen *contraintes* und ausformulierter Erzählung – einen imaginativen Transfer zwischen den beiden Welten des sichtbaren und des unsichtbaren Teils des Eisbergs. Dieses latente, nicht ausformulierte Bild des Fahrstuhls als Vehikel

59 | Ebd., S. 580.

60 | Vgl. ebd., S. 154.

61 | Perec: *Entretiens et conférences I* (Anm. 13), S. 246. »Ratten, die das Labyrinth bauen, aus dem sie die Absicht haben, wieder herauszukommen« (Übersetzung von der Verfasserin).

62 | Ebd., S. 244. »[M]ein Traum wäre es, dass die Leser mit dem Buch spielen« (Übersetzung von der Verfasserin).

63 | Perec: *La Vie* (Anm. 4), S. 428, »eine ganze vertikale und unterirdische Stadtorganisation«. Perec: *Das Leben* (Anm. 15), S. 566.

64 | Vgl. Perec: *La Vie* (Anm. 4), S. 426.

65 | Vgl. ebd., S. 87–90, S. 164 und 270.

der Imagination relativiert sich jedoch durch die nahezu durchgehende Fahr-untauglichkeit des Transportmittels auf der Ebene der ›histoire‹. Betrachtet man es zudem als eine ironische Anspielung auf Marcel Prousts Poetik der Übergänge, zeigt sich, dass Einbildungskraft bei Perec letztlich keinem laufenden Räderwerk entspringt.

Wie schon häufig beobachtet wurde, ist Prousts Romanzyklus *À la recherche du temps perdu* als ein kontinuierliches Abschreiten von Räumen konstruiert. Das Bindeglied zwischen den verschiedenen Räumen sind Erinnerungsprozesse, die es dem Erzähler der *Recherche* erlauben, »seine Suche nach der verlorenen Zeit als eine Ortsbegehung auszuführen«. ⁶⁶ Anders als bei Perecs Stippvisiten in den Zimmern des Gebäudes aus *La Vie mode d'emploi* basiert Prousts Ortsbegehung aber nicht auf einem Plan mit durchkalkuliertem Ablauf, sondern entfaltet sich aus verschiedenen, wortwörtlich zu verstehenden »Keimzellen«. ⁶⁷ Sie bringen eine Zimmerfolge hervor, deren Fluchtpunkt – genau wie bei Perec – auf den Anfang des Romans zuläuft. ⁶⁸

Bei seiner ersten Fahrstuhlfahrt im Grand Hôtel de Balbec wird dem Erzähler der *Recherche* gewissermaßen Aussicht auf diese Zimmerflucht seines fertigen Werkes geboten, da das Zusammenspiel von innerer und äußerer Bewegung hier andeutungsweise ein poetisches Potential freisetzt. Genau wie die Zug- und Kutschfahrten – Ernst Robert Curtius beschreibt eine der zentralen Kutschfahrten als »Weg von der künstlerischen Erregung zu ihrer Gestaltung im Ausdruck« ⁶⁹ – provoziert sie einen buchstäblichen Aufschwung des Vorstellungsvermögens. Die zwischen »rêves les plus passionnées«, »horreur de mon néant« und »angoisse mortelle« ⁷⁰ schwankende Phantasie des Erzählers

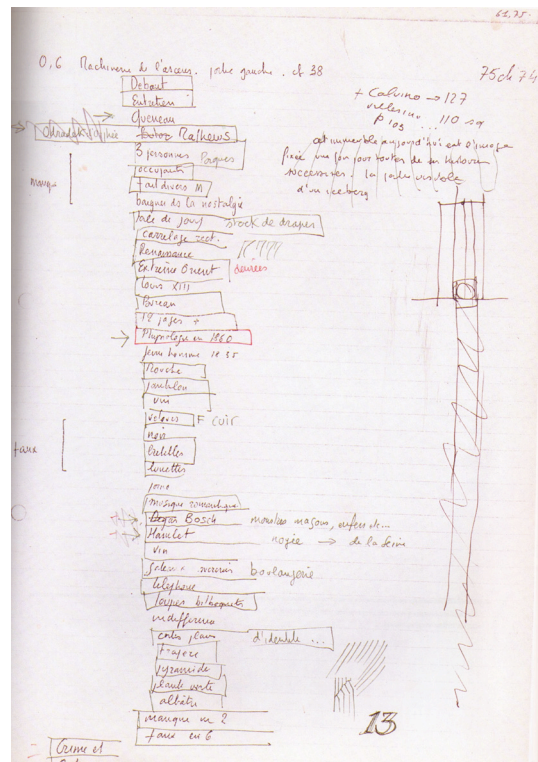


Abb. 5: Contraintes-Liste für das 74. Kapitel. In: Perec, Georges: *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*. Présentation, transcription et notes par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs. Paris 1993, ohne Seitennummerierung.

66 | Winfried Wehle: »In der Arche Noah der Kunst – Prousts Roman als Recherche«. In: *Proustiana* 23 (2005), S. 9–43, hier S. 28.

67 | Luzius Keller: »Von allerlei Proustschen Kammern, Gemächern und Zimmern«. In: Angelika Corbineau-Hoffmann (Hg.): *Marcel Proust – Orte und Räume*. Leipzig 2001, S. 64–84, hier S. 70. Anders als Luzius Keller, der die »petite pièce« in *Combray* als Keimzelle des Romans begreift, legt Winfried Wehle das Schlafzimmer, in dem die *Recherche* beginnt, als Urkammer bzw. Arche Noah des Werkes aus. Vgl. Wehle: »In der Arche Noah der Kunst« (Anm. 66), S. 9–43.

68 | Vgl. Wehle: »In der Arche Noah der Kunst« (Anm. 66), S. 33.

69 | Ernst Robert Curtius: *Marcel Proust*. Frankfurt/M. 1952, S. 28. Vgl. hierzu auch Roger Kempf: »Sur quelques véhicules«. In: *L'Arc* 47 (1971), S. 47–57.

70 | Marcel Proust: *À la recherche du temps perdu*. Paris 2008, S. 528, »leidenschaftlichste Träume«, »das Grauen des Nichts, das ich war«, »tödliche Angst« (deutsche Übersetzung von Eva

während der Fahrstuhlfahrt beschwört drei der wesentlichen Triebkräfte seiner poetischen Neigung. Zudem bringt ihn der Fahrstuhl, der ihm bereits von dort, »où serait le lanternon d'une église normande«⁷¹ entgegen gekommen war, »vers le dôme de la nef commerciale«.⁷² Damit reichert Proust die Fortbewegung per Lift aus dem gleichen Metaphernfeld an, das er auch zur Beschreibung seines fertigen Werks als einem »roman-cathédrale« (»Kathedralen-Roman«) heranzieht.⁷³ Auch erstrecken sich auf jeder Etage lange Flure, die sich dem Blick des Erzählers während seiner Auffahrt öffnen und die man als Vorwegnahme der am Ende des Romans in seiner Vorstellung abgelaufenen Zimmerfolge verstehen kann.

Das Herausdrängen der Einbildungskraft in Fortbewegungsmitteln hängt nicht zuletzt mit Unterbrechungen von Gewohnheiten und dem Verlassen zeitlich und räumlich eingespielter Abläufe zusammen, weswegen dem jungen Erzähler seine erste Fahrstuhlfahrt auch wie eine »interminable ascension«⁷⁴ vorkommt. Dieser sich in der Verschränkung von bewegtem Raum und Zeitempfinden ausdrückenden Relativierung ist ein ähnliches ästhetisches Prinzip eingeschrieben wie dem Proust'schen Begriff der unwillkürlichen Erinnerung, der »mémoire involontaire«. Auch sie fördert durch ein »Außerkraftsetzen der Zeit«⁷⁵ in der Vorstellung des Erzählers einen vergangen Moment zu Tage, der wiederum – wenn es gelingt ihn auf Dauer zu stellen – den Beweggrund zum Schreiben liefern kann.

Perec hat der Urszene dieses Erinnerungskonzepts bei Proust, in der der Erzähler über den Geschmack einer in Lindenblütentee getauchten *Madeleine* erneut Zugang zu der längst vergessenen Welt seiner Kindheit erlangt, in *La Vie mode d'emploi* eine Visitenkarte gewidmet (vgl. Abbildung 6). Sie ist genau wie das Hinweisschild auf die technische Störung des Fahrstuhls typographisch hervorgehoben und gerät ausgerechnet Grégoire Simpson unter die Augen, einem jungen Bewohner des Hauses, der immer stärker in einen Zustand der Gegenwartsübersättigung und Gleichgültigkeit abrutscht. Die Visitenkarte ist ein Scherzartikel, der Prousts Ästhetisierung der Erinnerung mit der Aufschrift »Madeleine Proust – souvenirs«⁷⁶ zu einer Art unterhaltsamer Nippsache macht. Dass Perec

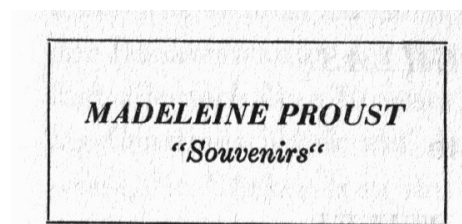


Abb. 6: Visitenkarte aus *La Vie mode d'emploi*. In: Perec, Georges: *Das Leben Gebrauchsanweisung*. Frankfurt/M. 1982, S. 381.

Rechel-Mertens, vgl. Marcel Proust: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Bd. 2. Frankfurt/M. 1979, S. 875).

71 | Proust: *À la recherche* (Anm. 70), »da, wo sich in einer normannischen Kirche das durchbrochene Türmchen befinden würde«. Proust: *Auf der Suche* (Anm. 70), S. 875.

72 | Proust: *À la recherche* (Anm. 70), »zur Wölbung des kommerziellen Zwecken dienstbar gemachten Kirchenschiffes empor«. Proust: *Auf der Suche* (Anm. 70), S. 875.

73 | Vgl. Wehle: »In der Arche Noah der Kunst« (Anm. 66), S. 37 oder Paul B. Kelley: »D'un espace inutile: Perec, Proust, and architectural motif in *La Vie mode d'emploi*«. In: *Romance Notes* 44.1 (2003), S. 61–68, hier S. 62.

74 | Proust: *À la recherche* (Anm. 70), S. 528, »im Verlaufe des nie endenwollenden Aufstiegs«. Proust: *Auf der Suche* (Anm. 70), S. 875.

75 | Curtius: *Marcel Proust* (Anm. 69), S. 33. Vgl. auch Rainer Warning: »Schreiben ohne Ende. Prousts *Recherche* im Spiegel ihrer textkritischen Aufarbeitung«. In: Ders. (Hg): *Marcel Proust: Schreiben ohne Ende*. München 1992, S. 7–27, hier S. 9f.

76 | Perec: *La Vie* (Anm. 4), S. 291.

sich von Prousts poetischem Konzept der ›mémoire involontaire‹ abgrenzt, macht auch ein anderer Verweis auf Proust deutlich. Wie Perec selbst offengelegt hat und wie inzwischen hinlänglich bekannt, hat er die Tilgung eines der hundert Zimmer seines Gebäudes humorvoll in einem Bild kodiert. Verantwortlich dafür, dass im 66. Kapitel nicht wie vorgesehen das Feld in der linken unteren Ecke des Schachbrettplanes zum Zuge kommt, sei demnach ein Mädchen, das im letzten Satz des 65. Kapitels auf einer »vieille boîte à biscuits en fer-blanc«⁷⁷ die untere linke Ecke eines rechteckigen Butterkeks abbeißt.

Im Gegensatz zu Prousts Madeleine steht der Verzehr von Gebäck hier nicht am Beginn der literarischen Errichtung eines Erinnerungsgebäudes, sondern spielt darauf an, dass dessen Fundament zerrüttet ist. Anstatt wie die Madeleine Räume in der Erinnerung auftauchen zu lassen, lässt der Butterkeks einen Raum verschwinden und transportiert gleichzeitig das Gefühl von Auslöschung, das Perec im Zusammenhang mit seiner eigenen Vergangenheit befällt. Der Ausgangssatz seines autobiographischen Textes *W ou le souvenir d'enfance* lautet »Je n'ai pas de souvenirs d'enfance«.⁷⁸ Er erinnert an das ›faire blanc‹, das Verschwinden und die Leere, in denen Perecs Schreiben immer wieder seinen Anfang findet.

Wenn Proust also mit seiner Poetik die Momente des Übergangs beschwört, die wie die Fahrzeuge oder die ›mémoire involontaire‹ das Verhältnis zwischen hier und dort und jetzt und damals verschieben, arbeitet Perec dagegen mit Konstruktionsfiguren, die, wie der Rösselsprung, Übergänge ausblenden. Sein Gedanken- und Schreibfluss entspringt nicht der wiedergefundenen, von Erinnerungs- und Vorstellungsvehikeln in die Gegenwart eingeblendeten Zeit, sondern einer systemgebunden Erfassung von Jetztzuständen. Den darin allenfalls eingeschriebenen Spuren des Vergangenen haftet nie die Gewissheit einer Wieder- oder Neubelebung an wie bei Proust, sondern das Ungewisse der Suche nach dem Verschwundenen. Wenn Perec sich ihm dennoch anzunähern versucht, nimmt es wie bei den Schatten des Treppenhauses oder wie bei der unter dem Haus rumorenden Stadt in *La Vie mode d'emploi* schnell phantastische Züge an.

Die Bewegung des Fahrstuhls durch ein Gebäude, die keine allmähliche Erschließung der Stockwerke, sondern »das Nichts zwischen den Etagen«⁷⁹ mit sich bringt, hätte Perecs »jubilation romanesque«⁸⁰ (»Romanjubil«) im Grunde trefflich zuspitzen können. Wenn er sie seiner ›machine à raconter des histoires‹ dennoch verweigert, indem er den Fahrstuhl fast ausnahmslos außer Betrieb nimmt und die einzige Ausnahme ausgerechnet von einem Störfall berichtet, lässt sich daraus nur schließen, dass dem Fahrstuhl in poetischer Hinsicht die Rolle des Fehlers im System zukommt. Perecs Suche nach der aufgehobenen Zeit räumt nur einem hinfälligen Beförderungsmittel ein, die Imagination und den Schreibprozess in Gang zu setzen.

77 | Ebd., S. 380, »eine alte Keksdose aus Weißblech«. Perec: *Das Leben* (Anm. 15), S. 499.

78 | Perec: *W* (Anm. 21), S. 17. »Ich habe keine Kindheitserinnerungen«. Perec: *W* (Anm. 21), S. 12. Vgl. zu der Keksdose auch Paul B. Kelley: »D'un espace inutile« (Anm. 77), S. 66f., Overbeck: *Georges Perec* (Anm. 31), S. 20, Ritte: *Das Sprachspiel der Moderne* (Anm. 17), S. 133 und Sion: »Mater l'oubli« (Anm. 32), S. 493.

79 | Bernard: *Die Geschichte des Fahrstuhls* (Anm. 3), Klappentext.

80 | Perec: *Entretiens et conférences I* (Anm. 13), S. 247.

Literaturverzeichnis

- BARTHES, Roland: »La mort de l'auteur«. In: Ders.: *Le bruissement de la langue*. Paris 1984, S. 63–71.
- BAUER, Lydia: »Der Künstler als Kartograph. Wahrnehmung und Darstellung des Raumes in Georges Perecs *La Vie mode d'emploi*«. In: Franziska Sick (Hg.): *Stadtraum, Stadtlandschaft, Karte. Literarische Räume vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Tübingen 2012, S. 121–144.
- BERNARD, Andreas: *Die Geschichte des Fahrstuhls. Über einen beweglichen Ort der Moderne*. Frankfurt/M. 2006.
- BOURGEOIS, Bertrand u. Élise Lepage: »Introduction: La maison et le livre«. In: *Voix plurielles* 5.1 (2008). S. 1–3.
- BURGELIN, Claude: »Georges Perec, or the Spirit of Beginnings«. In: *Yale French Studies: Pereckonings. Reading Georges Perec* 105 (2004), S. 9–19.
- CAMPE, Rüdiger: »Die Schreibszene, Schreiben«. In: Sandro Zanetti (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik*. Frankfurt/M. 2012, S. 269–283.
- CHUNG, Ye Young: »L'immeuble, la case vide, le roman«. In: *Littérature* 139 (2005), S. 62–77.
- CONSTANTIN, Danielle: *Masques et mirages. Génèse du roman chez Cortázar, Perec et Villemare*. New York u.a. 2008.
- CONSTANTIN, Danielle: »Le seul véritable problème est bien évidemment de commencer: sur le travail prérédactionnel et l'entrée en écriture de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec«. In: Freeman G. Henry (Hg.): *Beginnings in french literature*. Amsterdam 2002, S. 145–153.
- CURTIUS, Ernst Robert: *Marcel Proust*. Frankfurt/M. 1952.
- DE BARY, Cécile: »Contre une littérature réaliste?«. In: David Bellos, Marcel Bénabou u. Bernard Magné (Hg.): *Georges Perec et le renouveau des contraintes*. Paris 2002, S. 69–85.
- DERRIDA, Jacques: »La différance«. In: Tel Quel (Hg.): *Théorie d'ensemble*. Paris 1968.
- DIDIER, Béatrice u. Jacques Neefs (Hg.): *Penser, classer, écrire: de Pascal à Perec*. Saint-Denis 1990.
- HARTJE, Hans u. Jacques Neefs: *Georges Perec. Images*. Paris 1993.
- HUGUENY-LÉGER, Élise: »Littérature et architecture: construction, mémoire et imaginaires«. In: *Études littéraires* 42.1 (2011), S. 7–10.
- KELLER, Luzius: »Von allerlei Proustschen Kammern, Gemächern und Zimmern«. In: Angelika Corbineau-Hoffmann (Hg.): *Marcel Proust – Orte und Räume*. Leipzig 2001, S. 64–84.
- KELLEY, Paul B.: »D'un espace inutile: Perec, Proust, and architectural motif in *La Vie mode d'emploi*«. In: *Romance Notes* 44.1 (2003), S. 61–68.
- KEMPF, Roger: »Sur quelques véhicules«. In: *L'Arc* 47 (1971), S. 47–57.
- KRISTEVA, Julia: »Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman«. In: *Critique* 23 (1967), S. 438–465.
- KUON, Peter: »Loulipo et les avant-gardes«. In: Ders. u.a. (Hg.): *Oulipo – poétiques: actes du colloque de Salzbourg, 23–25 avril 1997*. Tübingen 1999, S. 15–31.
- LE TELLIER, Hervé: *Esthétique de L'Oulipo*. Bordeaux 2006.
- MAINBERGER, Sabine: »Von der Liste zum Text – vom Text zur Liste. Zu Werk und Genese in moderner Literatur, mit einem Blick in Perecs *Cahier des charges* zu *La Vie mode d'emploi*«. In: Gundel Mattenklott u. Friedrich Weltzien (Hg.): *Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*. Berlin 2003, S. 265–285.
- MOHS, Johanne: *Aufnahmen und Zuschreibungen. Literarische Schreibweisen des fotografischen Akts bei Flaubert, Proust, Perec und Roche*. Bielefeld 2013.
- OVERBECK, Renate: *Georges Perec: Das Leben Gebrauchsanweisung. Der Roman als Puzzle*. Annweiler/Trifels 2003.
- PEREC, Georges: *W oder die Erinnerung an die Kindheit*. Berlin 1978.
- PEREC, Georges: »Fragments de désert et de culture«. In: *Traverses: revue trimestrielle* 19 (1980), S. 115–119.
- PEREC, Georges: *Das Leben Gebrauchsanweisung. Romane*. Frankfurt/M. 1982.
- PEREC, Georges: *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris 1990.

- PEREC, Georges: *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi. Présentation, transcription et notes par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs*. Paris 1993.
- PEREC, Georges: *In einem Netz gekreuzter Linien*. Bremen 1996.
- PEREC, Georges: *Espèces d'espaces*. Paris ²2000.
- PEREC, Georges: *Entretiens et conférences. Volume I 1965–1978. Édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière*. Nantes 2003.
- PEREC, Georges: *Entretiens et conférences. Volume II 1979–1981. Édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière*. Nantes 2003.
- PEREC, Georges: *Penser/Classer*. Paris ²2003.
- PEREC, Georges: *La Vie mode d'emploi*. Paris ²⁴2007.
- PEREC, Georges: *W ou le souvenir d'enfance*. Paris ³2007.
- PEREC, Georges: »Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi*«. In: Oulipo (Hg.): *Atlas de littérature potentielle*. Paris ³2007, S. 387–396.
- PEREC, Georges: »Un roman lipogrammatique«. In: Oulipo (Hg.): *La littérature potentielle (Créations, Re-créations. Récréations)*. Paris ³2007, S. 90–93.
- PONGE, Francis: *Le grand recueil. Pièces*. Paris 1961, S. 127–131.
- PROUST, Marcel: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Bd. 2. Frankfurt/M. ²1979.
- PROUST, Marcel: *À la recherche du temps perdu*. Paris ²2008.
- REGGIANI, Christelle: *L'éternel et l'éphémère. Temporalités dans l'œuvre de Georges Perec*. Amsterdam 2010.
- RITTE, Jürgen: »Portrait des Künstlers als Puzzlespieler. Über Georges Perec«. In: *Schreibheft (Zeitschrift) für Literatur* 26 (1985), S. 97–105.
- RITTE, Jürgen: *Das Sprachspiel der Moderne. Eine Studie zur Literaturästhetik Georges Perecs*. Köln 1992.
- RITTE, Jürgen: »Falsch programmiert. Die Logik des Fehlers in der »Werkstatt für potentielle Literatur« (Oulipo)«. In: Felix Philipp Ingold u. Yvette Sánchez (Hg.): *Fehler im System. Irrtum, Defizit und Katastrophe als Faktoren kultureller Produktivität*. Göttingen 2008, S. 281–298.
- ROCHE, Denis: »Les tentations de Francis Ponge – théorie pour un mouvement d'images (1970)«. In: Ders.: *La poésie est inadmissible. Œuvres poétiques complètes*. Paris 1995, S. 579–586.
- ROUBAUD, Jacques: »Notes sur la poétique des listes chez Georges Perec«. In: Béatrice Didier u. Jacques Neefs (Hg.): *Penser, classer, écrire: de Pascal à Perec*. Saint-Denis 1990, S. 201–207.
- SICK, Franziska: »Bildbeschreibung als Signatur. Zur Verortung des Erzählers in *La Vie mode d'emploi* von Georges Perec«. In: *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 33 (2009), S. 147–169.
- SION, Brigitte: »Mater l'oubli: Le jeu d'échecs dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec«. In: Jacques Bertold (Hg.): *Échiquiers d'encre. Le jeu d'échec et les Lettres (XIX–XX^e siècles)*. Genève 1998, S. 487–496.
- THÜHRING, Hubert: »Anfangen zu schreiben. Einleitung«. In: Ders. u.a. (Hg.): *Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozeß im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts*. München 2009, S. 9–29.
- TSCHILKE, Christian von: »Das Register und seine Beziehung zum Text. Vladimir Nabokovs *Pale Fire*, Georges Perecs *La Vie mode d'emploi* und Camille Laurens' *Index*«. In: Jochen Mecke u. Susanne Heiler (Hg.): *Titel – Text – Kontext. Randbezirke des Textes*. Berlin 2000, S. 181–202.
- WARNING, Rainer: »Schreiben ohne Ende. Prousts *Recherche* im Spiegel ihrer textkritischen Aufarbeitung«. In: Ders. (Hg.): *Marcel Proust: Schreiben ohne Ende*. München 1992, S. 7–27.
- WEHLE, Winfried: »In der Arche Noah der Kunst – Prousts Roman als Recherche«. In: *Proustiana* 23 (2005), S. 9–43.